

The logo for Critique d'art, featuring the words "Critique" and "d'art" in red, stacked vertically on a black rectangular background.

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

19 | Printemps 2002
CRITIQUE D'ART 19

Chiffres et nombres de l'œuvre moderne

Christophe Domino



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2024>

DOI : 10.4000/critiquedart.2024

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2002

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Christophe Domino, « Chiffres et nombres de l'œuvre moderne », *Critique d'art* [En ligne], 19 | Printemps 2002, mis en ligne le 28 février 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2024> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2024

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Chiffres et nombres de l'œuvre moderne

Christophe Domino

RÉFÉRENCE

Semin, Didier. *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève : Mamco, 2001

Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art, Bruxelles : La Lettre volée, 2001, (Essais)

- 1 Si la modernité n'y suffisait pas, l'esprit de contrat, de protocole et de négociation qui traverse la production contemporaine rendrait indispensable la réflexion et le repérage historique qui s'esquisse dans les deux titres dont les sujets s'aboutent ici. Collectivement, les auteurs de *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art* ont exploré la question de la reproductibilité considérée bien sûr à partir d'un héritage théorique profondément marqué par Benjamin, mais réfléchi aussi comme une réalité sous des formes cependant très diverses de la production artistique du XXe siècle. C'est aussi à partir de la production des artistes que dans *Le Peintre et son modèle déposé*, Didier Semin construit son parcours. Il part précisément d'une des régions plus verbales de l'œuvre d'art : les contrats et autres brevets qui ont parfois pu, selon le cas, définir l'existence ou au moins un trait de telle ou telle œuvre. Si l'une et l'autre des perspectives débouchent vers des réflexions touchant à la redéfinition de l'œuvre d'art, c'est en se fondant de l'analyse de dispositifs précis et de protocoles artistiques, dont le récit vaut à lui seul déjà presque comme théorie. Si les œuvres qu'un instant de manie classificatrice rangerait dans les œuvres conceptuelles (selon une définition extensive, comme intégrant le langage comme matériau) sont au cœur de l'analyse, c'est bien plus largement la dimension conceptuelle de toute œuvre qui se trouve en ligne de mire des essais. La problématique de la notation, ou pourrait-on dire des degrés de la transcriptibilité des œuvres chez Nelson Goodman, et la distinction entre régime autographique et régime allographique ont permis de tracer à nouveaux frais une ligne de fuite descriptive, redéfinissant des lieux d'articulation possibles du discursif dans l'œuvre. La perspective théorique ici répond à une réalité historique : le modernisme n'a-t-il pas été tout entier traversé par une redéfinition de la part discursive de l'œuvre d'art dans un mouvement qui ressemble

à une prise d'autorité du visuel sur le discursif —voire de revanche, puisque l'art produirait son apparence verbale. Elle prendrait autorité en se faisant origine —voire sujet de contrat plutôt qu'objet de contrat (la figure classique de la commande)? L'hypothèse est à soutenir : mais il ne s'agit cependant pas de prêter à ces pages le projet de tailler un nouveau costume au vieil *Ut pictura poesis* ! D'ailleurs, bien d'autres perspectives de lecture sont possibles au travers des deux publications, même dans l'ordre des questions d'esthétiques classiques au sein de l'esthétique classique, question ontologique et fondamentale, du type : qu'est-ce qu'une œuvre ? ! La réponse aujourd'hui ne saurait être essentialiste, mais toucherait plutôt à la définition fonctionnelle. En partant des œuvres et non des catégories logiques, une définition se dessinerait : faire œuvre, c'est proposer un contrat. Les deux volumes en parcourent un bon nombre.

- 2 Didier Semin a d'ailleurs le soin d'en venir aux pièces, faisant de l'annexe la plus grosse partie de son livre en fournissant les fac-similés de plusieurs brevets et protocoles sur des principes artistiques : Klein pour la composition de l'IKB, et nombre d'autres idées improbables, Tinguely pour sa machine à dessiner, Takis pour un nouveau procédé d'expression artistique fondé sur le magnétisme, Hubert Duprat pour la production d'objets précieux par des insectes, Buren pour ses certificats d'authenticité. Semin interroge ces protocoles dans leur dimension historique et théorique mais aussi, et son expérience de conservateur n'y est sans doute pas pour rien, du point de vue de la gestion concrète des œuvres, du partage (voire d'un transfert) de responsabilités entre artiste et collectionneur, et du rôle du musée. La figure de Duchamp s'impose en toile de fond d'une histoire que la production théorique des conceptuels a alimentée très judicieusement, une histoire plus qu'abondante en propositions d'artistes et qui rend nécessaire des réponses encore qu'esquissées de l'institution artistique, sous forme de musées informels, dans tous les prolongements possibles de l'intuition malrusienne de musée imaginaire. Semin constate le décalage entre ces réalités artistiques et l'idéologie culturelle ordinaire, en soulignant la contradiction aujourd'hui toujours non-résolue avec la logique marchande.
- 3 C'est à cette logique, à partir de l'héritage problématique de l'art industriel, que demeure volontiers associée la question de la reproductibilité de l'œuvre, paradoxalement, car elle permet aussi de rendre compte de mutations déjà largement actées des conditions de production de l'œuvre d'art qui la font y échapper. Pourtant le mode d'existence conventionnel (au sens bien sûr de : qui relève d'une règle convenue...) et l'ubiquité des œuvres est un fait, alors que le re-faire rivalise avec le faire, alors que le mythe de l'originalité, usé, laisse la place à d'autres. Quatorze points de vue ne sont pas de trop pour souligner que derrière la formule benjaminienne, s'instruisent des procédures très variées. Entre la reproduction comme moyens de diffusion et de commerce (Pierre-Lin Renié sur les éditions de la maison Goupil) aux conséquences esthétiques notables (par la diffusion aussi d'enjeux esthétiques) et l'économie paradoxale du *remake* au cinéma (paradigme majeur dans la problématique et dans les pratiques artistiques dont parlent Jean-Christophe Royoux, Pascale Cassagnau ou Luis Perez Oramas, mais aussi dès l'introduction Michel Weemans, initiateur avec Véronique Goudinoux de cette série de textes), il en va de déplacements esthétiques et artistiques majeurs mais qui ne forment pas une histoire continue, tant s'en faut. Par pans, alors, se construisent ces jeux entre "duplication et duplicité", selon un mot de Denys Riout introduisant parmi d'autres et d'aussi bien choisies la figure de Rauschenberg peignant en 1957 *Factum I* et *II* dans une logique de réplique.

- 4 Une dernière chose : les traces qui se croisent dans ces pages ont en commun non pas seulement la pertinence critique mais elles relèvent et révèlent une grande verve artistique de la modernité, ce qui rend ces lectures des plus excitantes.